

El último poema de Beckett

locura -
locura de -
de -
cómo decir -
locura de este -
desde -
locura desde este -
dado -
locura dado lo que de -
visto -
locura visto este -
este -
cómo decir -
esto -
este esto -
esto aquí -
todo este esto aquí -
locura dado todo lo -
visto -
locura visto todo este esto aquí de -
de -
cómo decir -
ver -
entrever -
creer entrever -
querer creer entrever -
locura de querer creer entrever qué -
qué -
cómo decir -
y dónde -
de querer creer entrever qué dónde -
dónde -
cómo decir -
allá -
lejos -
lejos allí allá -
apenas -
lejos allí allá apenas qué -
qué -
cómo decir -
visto todo esto -
todo este esto aquí -
locura de ver qué -
entrever -
creer entrever -
querer creer entrever -
lejos allí allá apenas qué -
locura de allí querer creer entrever qué -
qué -
cómo decir -
cómo decir

(29 - X - 88)

Trad. Laura Cerrato

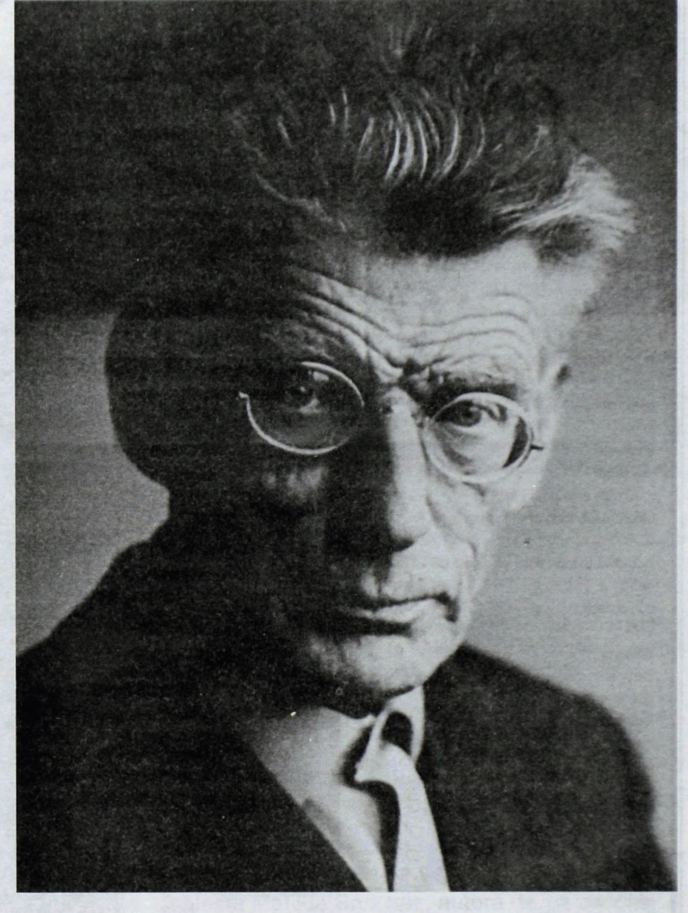
Si la literatura del siglo XX tuviera que elegir una sola de entre el concierto de voces que diseñaron la aventura estética más plural de la historia de la humanidad, esa voz sería la de Beckett, de cuya muerte se cumplen este mes diez años. Vaya como regalo de Navidad, y como despedida del siglo, el último poema que el irlandés escribió antes de morir.

La voz del siglo

Comment Dire

folie -
folie que de -
que de -
comment dire -
folie que de ce -
depuis -
folie depuis ce -
donné, -
folie donné, que ce que de -
vu -
folie vu ce -
ce -
comment dire -
ceci -
ce ceci -
ceci-ci -
tout ce ceci-ci -
folie donné, tout ce -
vu -
folie vu tout ce ceci-ci que de -
que de -
comment dire -
voir -
entrevoir -
croire entrevoir -
vouloir croire entrevoir -
folie que de vouloir croire entrevoir quoi -
quoi -
comment dire -
et oú -
que de vouloir croire entrevoir quoi oú -
oú -
comment dire -
lá -
la-bas -
loin -
loin lá lá-bas -
á peine -
loin lá lá-bas á peine quoi -
quoi -
comment dire -
vu tout ceci -
tout ce ceci-ci
folie que de voir quoi -
entrevoir -
croire entrevoir -
vouloir croire entrevoir -
loin lá lá-bas á peine quoi -
folie que d'y vouloir croire entrevoir quoi -
quoi -
comment dire -
comment dire

POR CLAUDIA GILMAN Beckett, el irlandés más genial de este siglo, nació en 1906 y murió en 1989. La muerte de Joyce, cuyos pasos siguió en sus primeros textos, le permitió convertirse en el escritor Beckett que recordamos y ganarse su marca de fábrica con la conversión de su nombre en un adjetivo tan elocuente como "kafkiano" o "borgeano". De Kafka, punto de referencia ineludible, aprendió Beckett el trabajo con la escasez de recursos, la comprensión de los límites y la negatividad radical. Como a Borges, se le reprochó ser un escritor abstracto e inhumano. Nada más inadecuado: esos detractores son personas que no conocen la risa de la inteligencia. Precisamente, uno de los rasgos de la estética beckettiana es presentar los temas más trágicos (soledad, sufrimiento, mutilación, impotencia) en forma cómica y sin sentimentalismo.



Los personajes de Beckett están siempre preguntándose cómo llegaron hasta allí, haciendo el inventario de sus escasas posesiones (un lápiz, un bastón, un sombrero), esperando, matando al tiempo, preocupados por sus señales vitales ínfimas en progresivo deterioro, revolcándose en un cilindro atestado donde hace un frío o un calor extremos, pidiendo más, más, más de lo cada vez menos, menos, menos.

Beckett ha puesto en el centro de su obra los problemas de la representación, la narración, la ficción, el tiempo, la identidad, el silencio y el arte y las relaciones entre literatura y filosofía. Su obra es la experiencia de la dificultad de la obra, pero no a la manera de la impotencia manifestada por Artaud, sino a causa de una extremada conciencia de las limitaciones culturales. Aun cuando los personajes de Beckett sean viejos linyeras, mutilados e ignorantes, siempre están investigando, a la manera de los filósofos, acerca de la naturaleza del ser, del mundo y de Dios.

Beckett cultivó con lujo ascético e hiperbólico una literatura de la pobreza y del fracaso. Su lema era "fracasar de nuevo, fracasar mejor". Del omnipresente Descartes y la radicalización de la duda metódica, Beckett fabrica un programa que bien puede ser descripto como el del sujeto en busca del cogito, sólo que en Beckett, a diferencia de Descartes, el cogito no garantiza ninguna existencia.

En 1937 escribió: "Realmente me resulta cada vez más difícil, y aun sin sentido escribir un inglés oficial. Y cada vez más se me aparece mi idioma como un velo que uno debe rasgar para acceder a las cosas que están detrás (o a la nada que está detrás). Ojalá llegue el momento en el que el lenguaje sea usado del modo más eficiente allí donde se abuse de él del modo más hábil. Puesto que no podemos eliminarlo de una vez, al menos no queremos omitir nada que pueda contribuir a su descrédito. Hacerle un agujero tras otro hasta que lo que se esconde detrás –sea eso algo, o nada– comience a filtrarse. No puedo imaginarme ningún objetivo más alto para el escritor de hoy".

Esta intuición fue acompañada prontamente por el pasaje a la lengua francesa, que, convengamos, un personaje de la extremada cultura de Beckett no ignoraba. La autorrestricción que implica el uso de una lengua extranjera es correlativa de la progresiva proliferación de mutilaciones e incapacidades físicas de los personajes. El mundo de Beckett se asemeja al limbo de *La Divina Comedia*, pero sin esperanzas de salvación ni apocalípticos juicios finales. Sí, se puede estar cada vez peor. En realidad, no sólo se puede: eso es lo que ocurre, siempre. El innombrable, todo un escritor, escribe con pluma pero sin manos. Aunque sea sólo un murmullo, ese murmullo es incontenible. Beckett es el gran maestro de la voz interior. El gran eje y desafío de los últimos textos de Beckett (ya en los límites de toda la entropía realizada por esa obra corrosiva hasta los grados más extremos) es la fundamentación de su voz textual.

No estaba errado T. S. Eliot cuando anunciaba, en 1925, en el final de su poema "Los hombres huecos", que el mundo acabaría no con un estallido sino con un gemido. Alabemos al atildado Eliot, el que sin anacrónicos posicionamientos sobre la astrofísica y la valía de las hipótesis del *big- bang*, nos advirtió de la fuerza fenomenal de la entropía. Nada de *bangs*, explosiones o estallidos. El mundo, la literatura, tal como la conocemos, termina con el último poema de Beckett: no es estrictamente el quejido sino un balbuceo. La pregunta, siempre, rigurosamente fiel a la estética beckettiana, es claro, cómo decir.♣

¿Cómo decir?

POR LAURA CERRATO Samuel Beckett escribió "Comment dire", su último poema, en 1988, aproximadamente un año antes de morir, mientras se recuperaba de una caída, provocada por un Parkinson no sintomático, e intentaba mejorar sus facultades motrices y de habla, seriamente afectadas.

"Comment dire" es un enunciado literal y metafórico a la vez. Literal, en tanto la pregunta por cómo decir alude directamente a las aporías de la enfermedad. Metafórico, en la medida en que esa enfermedad es la metáfora de la condición humana, imposibilitada de terminar de expresar aquello que cree vislumbrar u oír. Significativamente, y dadas las especiales circunstancias en que Beckett lo compone, en este último poema el tema revela precisamente su propio recorrido genético. O, si se quiere, el poema sobre el balbuceo recurre precisamente al balbuceo como su forma de escritura.

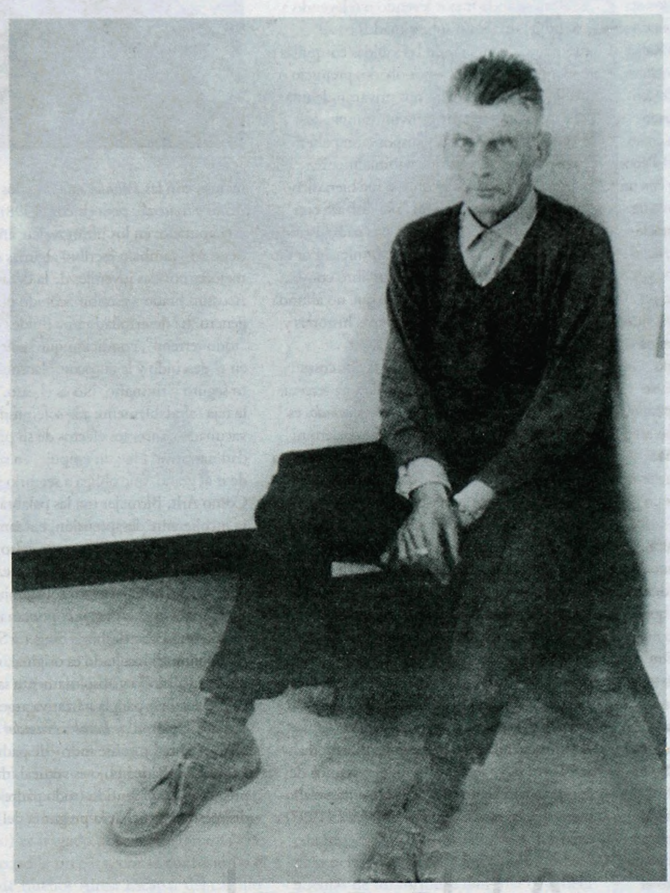
Es conmovedor ir siguiendo la evolución de la caligrafía de Beckett, vacilante y casi ilegible al comienzo, a través de las seis versiones en francés, hasta llegar a una impecable transcripción de la "versión definitiva". Esto agrega una instancia más a los enunciados literal y metafórico del título, en el sentido de que la escritura, a la par que registro de la imposibilidad de decir, es también el vehículo de la "curación" de esa enfermedad de la condición del ser humano. El texto se constituye, así, en una suerte de metalenguaje, tanto de la creación poética, como del proceso de curación y recuperación del lenguaje.

DE LA AUTOTRADUCCIÓN

Beckett dio pruebas de bilingüismo desde los comienzos de su carrera literaria, siguiendo los pasos de Joyce en su frecuentación de las posibilidades lúdicas de las alusiones lingüísticas. También es uno de los raros casos de persistente autotraducción en dos direcciones. Es decir, cuando Beckett consideró que su dominio del inglés lo ponía en peligro de caer en un fácil juego retórico, recurrió (desde *Esperando a Godot*) a la escritura en francés, idioma para él más esquivo y por lo tanto más despojado. Pero al mismo tiempo tomó sobre sí la obligación de traducir al francés sus anteriores textos ingleses y, al inglés, los nuevos textos que iba escribiendo en francés. Así las cosas, hasta que en los años sesenta vuelve al inglés, sobre todo para su teatro breve, e invierte el sentido de sus autotraducciones. Esta alternancia seguirá hasta el momento de su muerte. Las autotraducciones de Samuel Beckett, con su abanico de posibilidades (escritura, reescritura en otro idioma, versiones en el mismo idioma, puestas en escena que corrigen la primera escritura), todas son intentos de recuperar la escritura primigenia, aquélla anterior a la escritura. Así, toda su obra puede ser vista como un gran ejercicio de autotraducción.

Pero ¿cuál es en realidad ese texto primigenio que el escritor se empecina en traducir una y otra vez, a distintos borradores, géneros o idiomas? Poco importa ¿Tanta insistencia no es acaso un indicio de que ni siquiera el propio escritor conoce ese texto primigenio? Después de todo, el pensar mismo es también la traducción de algo que se nos escapa hacia atrás, que no sabemos de dónde viene.

La gran empresa de Beckett fue lograr una "literatura de la despalabra" que no dejara sin embargo de ser palabra. En ese marco, parecería que Beckett hubiese recurrido a la autotraducción como recurso de citación, modificación o corrección de sus propios textos, convirtiendo a la autotraducción en un mecanismo de control que una escritura de la despalabra, solipsista y referida exclusivamente a "sensaciones privadas", como decía Wittgenstein, no puede encontrar en el idioma "oficial", tal como lo llama el propio Beckett en su "German Letter" de 1937. Habría alcanzado así "ese tan necesario, sano y monótono plagio –el plagio de sí mismo". Y, tal vez, reflexionando con Pierre Menard, el único plagio posible.♣



Laura Cerrato es una de las mayores autoridades mundiales en Beckett. De su libro *Beckett. Apuntes para una teoría de la despalabra* (Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1999) tomamos los siguientes fragmentos y la traducción al español del poema "Cómo decir".

What is the Word

folly -
folly for to -
for to -
what is the word -
folly from this -
all this -
folly from all this -
given -
folly given all this -
seeing -
folly seeing all this -
this -
what is the word -
this this -
this this here -
all this this here -
folly given all this -
seeing -
folly seeing all this this here -
for to -
what is the word -
see -
glimpse -
seem to glimpse -
need to seem to glimpse -
folly for to need to seem to glimpse -
what -
what is the word -
and where -
folly for to need to seem to glimpse what where -
where -
what is the word -
there -
over there -
away over there -
afar -
afar away over there -
afaint -
afaint afar away over there what -
what -
what is the word -
seeeeeing all this -
all this this -
all this this here -
folly for to see what -
glimpse -
seem to glimpse -
need to seem to glimpse -
afaint afar away over there what -
folly for to need to seem to glimpse afaint afar away over there what -
what -
what is the word -
what is the word

EN OBRA



Luis Gusmán, autor de En el corazón de junio, *cuenta sus próximos proyectos.*

Estoy trabajando en un libro que se llama *Un género para la muerte*, en el que trato de demostrar cómo, a partir de tres experiencias de comienzos de siglo, absolutamente singulares y contemporáneas entre sí y que están explicitadas como proyecto en tres libros, el epitafio funda un género de relato. Por un lado, *Las Stéles* de Victor Segalen, donde a partir de los monumentos funerarios chinos produce una transposición poética relacionando los epitafios con la escritura. Comparo y diferencio la experiencia de Segalen con el relato de Kafka *En la colonia penitenciaria*. Las dos máquinas se parecen en cierto uso performativo del lenguaje. En el texto kafkiano se ha destacado más de una vez el tópico de la escritura como inscripción en tanto graba la sentencia del condenado en el cuerpo. El relato concluye con un epitafio sobre la lápida del ex comandante de la colonia –creador de la máquina penitenciaria–, dirigido a las futuras generaciones, acerca de las bondades de su uso.

La tercera experiencia es *La antología de Spoon River* de Edgar Lee Masters, que funda un territorio a partir de los epitafios en las lápidas de esa comarca llamada Spoon River. Los difuntos dialogan entre ellos y con el caminante, ya que el epitafio tiene una función vocativa que detiene al que pasa para interpelarlo sobre el más allá. Tanto Segalen como Masters declaran explícitamente su intención de fundar un nuevo género literario.

En esta línea argumentativa encontramos, en la literatura argentina, el último capítulo de *Juan Moreira*: el epitafio de Juan Moreira que consiste en la rareza de que no existe como tal: un perro lanzando aullidos fúnebres identifica la tumba mientras la mujer de Moreira se interroga durante toda la novela acerca del lugar donde yace su cuerpo. En los capítulos posteriores que E. Gutiérrez le agrega al folletín es por vía de la letra que retorna la inscripción donde falta el epitafio.

Esta relación entre el epitafio como inscripción existente y la ausencia del cuerpo –cenotafio– y la ausencia de cuerpos y epitafios habla de un fantasma que, como el padre de Hamlet, retorna todo el tiempo. De estos retornos y de la relación isomórfica de estos tres libros con el descubrimiento freudiano del instinto de muerte y el carácter radical de la repetición que insiste y que "define como ninguna otra cosa, a la realidad psíquica del ser inscrito en el lenguaje" trata este libro. A esto último se agregan, a manera de pequeños relatos fúnebres, las muertes de la literatura. La de Ahab en *Moby Dick*, la de Aschenbach en *Muerte en Venecia*, la de Gatsby o la de Firmin, el cónsul de *Bajo el volcán* y la de Kurt en *El corazón de las tinieblas*.

LUIS GUSMÁN

Conyugando



HISTORIAS DE HOMBRES CASADOS
Marcelo Birmajer
Alfaguara, Buenos Aires, 1999
334 págs. $ 18

POR JUAN SASTURAIN No sucede seguido que uno se entusiasme con un libro nuevo, con un autor nuevo. Sabia o cobarde, la experiencia indica, a partir de cierto momento, que en literatura se anda mejor leyendo o releyendo a escritores amados o subestimados en su momento, recuperando las sabidas cosquillas o saldando deudas que –por olvido, prejuicio o negligencia intelectual– nos privaron de una fiesta a la que siempre estuvimos invitados. No siempre hay ganas y disposición para conocer gente nueva que habitualmente expresa tarde y peor lo que ya fue bien dicho más de una vez. El prejuicio se disfraza con equívocos saberes y las coartadas para justificar la soberbia pereza pueden ser infinitas. Por eso da gusto y saludable escozor un libro como el de Birmajer. Porque tiene algo que no abunda y se agradece: está lleno de buenas historias y está raramente bien escrito.

No suelen darse a menudo las dos cosas juntas, y menos acompañadas de una tercera, fundamental: *Historias de hombres casados* es absolutamente entretenido. No es pajero ni ideológicamente tramposo, no predica ni gana con golpes bajos. Se sabe que con buenas ideas (morales) se suele hacer pésima literatura. Que con buena escritura hay quienes filetean el vacío. Y que se puede entretener con basura, oficio y alevosos ganchos (los bestsellers). Birmajer es un escritor de ideas –obstinadamente morales–, que escribe bien sobre el Mal ("A menudo los creyentes creen que Dios nos castiga por nuestros pecados; yo estoy convencido de que su castigo es permitirnos cometerlos") y escribe liso historias complicadas. Un escritor metido para lectores metidos.

Estos cuentos siguen a otra colección de 1997 –*El fuego más alto*– y tienen puntos de contacto con algunos de los textos más elaborados de *Ser humano y otras desgracias* (1997) e incluso con las *Fábulas salvajes* y los sucintos *Mitos y recuerdos* para chicos (1998). Birmajer está apurado: en los últimos siete años –sólo tiene 33– también escribió algunas de las mejores novelas juveniles de la década. Acostumbrado a escribir acotado por el género, ha desarrollado una fluidez de escritor "todo terreno", condición que suele devenir en el descuido y la autocomplacencia del efecto seguro y rutinario. No es el caso. Así como le raja saludablemente a la solemnidad, parece vacunado contra los efectos de su propia facilidad narrativa. Hay un empuje, en su manera de ir al grano, que obliga a seguirlo sin recelos. Como Arlt, Birmajer usa las palabras con cierta incoherente desaprensión, esa sana impunidad del que camina descalzo y siente y hace sentir las piedritas al que lo lee. Buscando filiaciones, Birmajer es un sobrino judío de Bioy, un Woody Allen *à la* Fontanarrosa, una cruza entre Isaac Bashevis Singer y Somerset Maugham. El resultado es original, de algún modo incómodo y absolutamente saludable para el lector y para la narrativa argentina.

Estas *Historias de hombres casados* son también –o antes, o sobre todo– de padres e hijos. La relación Padre-Hijo es vertical, metafísica, pregunta por el sentido (todo padre debe estar dispuesto a escuchar la pregunta del hijo: por qué y para qué). La judería de Birmajer tiene al Padre por un lado y al Hijo por otro. Por eso la pérdida del hijo supone la desaparición del sentido, la evidencia del azar y la necesidad de rituales compensatorios (el cuento "¿Desea realizar otra transacción?"). En cambio, las relaciones horizontales –hermanos, parejas, cruces dentro y fuera del amor o el matrimonio– no tienen que ver con el ser sino con el ambiguo tener. Los hombres casados de Birmajer han asumido con cinismo o ingenuidad el gesto de elegir algo, pero de algún modo no renuncian al todo. La posesión (de la mujer) manifiesta una compulsión mayor: la busca de la felicidad. El gesto de narrar –poseer la historia– es otra compulsión. Birmajer elige una historia, pero no renuncia a las demás. Sus cuentos son cajas chinas: alguien que cuenta lo que vive y después oye el sentido de lo que vivió; o cuenta lo que supone para después contar lo que le cuentan que fue. Ni lo que pasa ni el sentido de lo que pasa son fijables de una vez y para siempre. Las cosas no son lo que parecen y el renovado estupor ante la riqueza de la ambigüedad preside el relato. El mundo es el territorio del azar y las pasiones son soberanas.

De las 17 historias, las mejor acabadas –"El cuadro", "En las alturas", "A cajón cerrado", "Una decisión al respecto", "La gente está viva"– son, más allá de su eficacia, puros y exactos cuentos por naturaleza. Hay una zona central del libro, en cambio, más esquemática, en que Birmajer oscila entre el apunte brillante y la fábula o la alegoría ejemplar. Para el final quedan historias extraordinarias –"El conserje" y el mencionado "¿Desea realizar otra transacción?"– que acumulan sucesos, se exceden, se deforman, se sostienen a duras penas como una valija que contiene lo que tendría que haber llenado tres bolsos holgados. No dudo de que Birmajer argumentaría que no puede evitarlo, que está en su naturaleza: la suya y la de las historias. Después de haber pasado por los desafíos de un autor que se tira sin red, el lector se queda mirando, como en el circo, preguntándose cómo lo hizo. Y sólo puede decirse que lo hizo bien.♣

Al borde



PROPIEDADES DE LA MAGIA
Romilio Ribero
Alción Editora
Córdoba, 1999
68 págs. $10

POR JORGE BARON BIZA La localidad de Capilla del Monte, en el norte del Valle de Punilla, Córdoba, está en el límite a partir del cual Argentina empieza a parecerse a América latina. Las montañas se pelan de árboles extranjeros, se les seca la piel; los arbustos se achaparran, las vacas se convierten en chivos. Más allá están las despiadadas salinas. Romilio Ribero nació en Capilla del Monte en 1933 y murió en la ciudad de Córdoba en 1974. Dejó detrás pocos datos, algunos poemas publicados dispersamente durante su vida, y leyendas de bohemia, pobreza y alcohol. Vivió en piezas prestadas, una de ellas en el teatro que hoy se llama Libertador y antes Rivera Indarte, especie de Colón cordobés. Fundó la Tertulia Esdrújula, fuente inagotable de anécdotas.

En provincias, donde todos se conocen, hay que cuidarse de las leyendas, magnificadas por el tiempo y los amigos. Pero los poemas de Ribero merecen perdurar. Se expresa en versos libres, en su mayoría de más de catorce sílabas, sin rima, con una preeminencia de sustantivos coordinados por preposiciones por encima de las adjetivaciones. Recurre a la enumeración propia de las recetas, a una sintaxis en la que la polisíndeton de las conjunciones (que frecuentemente encabezan versos) enlaza frases que no tienen ninguna relación semántica, dándole al poema un viento de letanía loca y áspera, de arcaica queja de las sustancias elementales: un verso, un elemento. Por momentos, se percibe un relato del cual el poema no es más que un átomo.

¿Qué enumera *Propiedades de la Magia*? Alimentos de bruja ("arañas de cera, mariposas de sal, piedras de betún"), relaciones que el poeta se llevó a la tumba ("los que fueron castrados por desear a una diosa/ y que conocen otros ámbitos,/ islas como Catay/ donde no hubo guerra."). Con ritmo de recetario, los remedios se suceden para sanaciones de un mundo platónico y trágico a la vez, que existe sólo en su esencia. Estas curaciones profetizadas por la voz son el elemento temporal y dinámico de este libro de cocina áspera y abundantemente salado.

Como en Rulfo, en Ribero no se distingue lo interior de lo exterior, el tiempo no se mueve cronológicamente, entre las palabras se atisban tragedias, pero el poeta no alza su voz en un mundo muerto, sino que por encanto de la receta, remite a resurrecciones y curaciones que manan directamente de sus versos.♣

EN OBRA



Luis Gusmán, autor de En el corazón de junio, *cuenta sus próximos proyectos.*

Estoy trabajando en un libro que se llama *Un género para la muerte*, en el que trato de demostrar cómo, a partir de tres experiencias de comienzos de siglo, absolutamente singulares y contemporáneas entre sí y que están explicitadas como proyecto en tres libros, el epitafio funda un género de relato. Por un lado, *Las Stêles* de Victor Segalen, donde a partir de los monumentos funerarios chinos produce una transposición poética relacionando los epitafios con la escritura. Comparo y diferencio la experiencia de Segalen con el relato de Kafka *En la colonia penitenciaria*. Las dos máquinas se parecen en cierto uso performativo del lenguaje. En el texto kafkiano se ha destacado más de una vez el tópico de la escritura como inscripción en tanto graba la sentencia del condenado en el cuerpo. El relato concluye con un epitafio sobre la lápida del ex comandante de la colonia –creador de la máquina penitenciaria–, dirigido a las futuras generaciones, acerca de las bondades de su uso.

La tercera experiencia es *La antología de Spoon River* de Edgar Lee Masters, que funda un territorio a partir de los epitafios en las lápidas de esa comarca llamada Spoon River. Los difuntos dialogan entre ellos y con el caminante, ya que el epitafio tiene una función vocativa que detiene al que pasa para interpelarlo sobre el más allá. Tanto Segalen como Masters declaran explícitamente su intención de fundar un nuevo género literario.

En esta línea argumentativa encontramos, en la literatura argentina, el último capítulo de *Juan Moreira*: el epitafio de Juan Moreira que consiste en la rareza de que no existe como tal: un perro lanzando aullidos fúnebres identifica la tumba mientras la mujer de Moreira se interroga durante toda la novela acerca del lugar donde yace su cuerpo. En los capítulos posteriores que E. Gutiérrez le agrega al folletín es por vía de la letra que retorna la inscripción donde falta el epitafio.

Esta relación entre el epitafio como inscripción existente y la ausencia del cuerpo –cenotafio– y la ausencia de cuerpos y epitafios habla de un fantasma que, como el padre de Hamlet, retorna todo el tiempo. De estos retornos y de la relación isomórfica de estos tres libros con el descubrimiento freudiano del instinto de muerte y el carácter radical de la repetición que insiste y que "define como ninguna otra cosa, a la realidad psíquica del ser inscrito en el lenguaje" trata este libro. A esto último se agregan, a manera de pequeños relatos fúnebres, las muertes de la literatura. La de Ahab en *Moby Dick*, la de Aschenbach en *Muerte en Venecia*, la de Gatsby o la de Firmin, el cónsul de *Bajo el volcán* y la de Kurt en *El corazón de las tinieblas*.

LUIS GUSMÁN

Conyugando

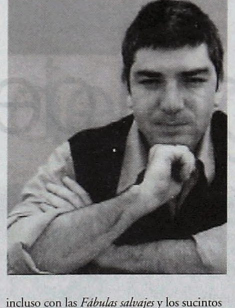


HISTORIAS DE HOMBRES CASADOS
Marcelo Birmajer
Alfaguara,
Buenos Aires, 1999
334 págs. $ 18

POR JUAN SASTURAIN No sucede seguido que uno se entusiasme con un libro nuevo, con un autor nuevo. Sabia o cobarde, la experiencia indica, a partir de cierto momento, que en literatura se anda mejor leyendo o releyendo a escritores amados o subestimados en su momento, recuperando las sabidas cosquillas o saldando deudas que –por olvido, prejuicio o negligencia intelectual– nos privaron de una fiesta a la que siempre estuvimos invitados. No siempre hay ganas y disposición para conocer gente nueva que habitualmente expresa tarde y peor lo que ya fue bien dicho más de una vez. El prejuicio se disfraza con equívocos saberes y las coartadas para justificar la soberbia pereza pueden ser infinitas. Por eso da gusto y saludable escozor un libro como el de Birmajer. Porque tiene algo que no abunda y se agradece: está lleno de buenas historias y está raramente bien escrito.

No suelen darse a menudo las dos cosas juntas, y menos acompañadas de una tercera, fundamental: *Historias de hombres casados* es absolutamente entretenido. No es pajero ni ideológicamente tramposo, no predica ni gana con golpes bajos. Se sabe que con buenas ideas (morales) se suele hacer pésima literatura. Que con buena escritura hay quienes filetean el vacío. Y que se puede entretener con basura, oficio y alevosos ganchos (los bestsellers). Birmajer es un escritor de ideas –obstinadamente morales–, que escribe bien sobre el Mal ("A menudo los creyentes creen que Dios nos castiga por nuestros pecados; yo estoy convencido de que su castigo es permitirnos cometerlos") y escribe liso historias complicadas. Un escritor metido para lectores metidos.

Estos cuentos siguen a otra colección de 1997 –*El fuego más alto*– y tienen puntos de contacto con algunos de los textos más elaborados de *Ser humano y otras desgracias* (1997) e



incluso con las *Fábulas salvajes* y los sucintos *Mitos y recuerdos* para chicos (1998). Birmajer está apurado: en los últimos siete años –sólo tiene 33– también escribió algunas de las mejores novelas juveniles de la década. Acostumbrado a escribir acotado por el género, ha desarrollado una fluidez de escritor "todo terreno", condición que suele devenir en el descuido y la autocomplacencia del efecto seguro y rutinario. No es el caso. Así como le raja saludablemente a la solemnidad, parece vacunado contra los efectos de su propia facilidad narrativa. Hay un empuje, en su manera de ir al grano, que obliga a seguirlo sin recelos. Como Arlt, Birmajer usa las palabras con cierta incoherente desaprensión, esa sana impunidad del que camina descalzo y siente y hace sentir las piedritas al que lo lee. Buscando filiaciones, Birmajer es un sobrino judío de Bioy, un Woody Allen *à la* Fontanarrosa, una cruza entre Isaac Bashevis Singer y Somerset Maugham. El resultado es original, de algún modo incómodo y absolutamente saludable para el lector y para la narrativa argentina.

Estas *Historias de hombres casados* son también –o antes, o sobre todo– de padres e hijos. La relación Padre-Hijo es vertical, metafísica, pregunta por el sentido (todo padre debe estar dispuesto a escuchar la pregunta del hijo: por qué y para qué). La judería de Birmajer tiene al Padre por un lado y al Hijo por otro. Por eso la pérdida del hijo supone la desaparición del sentido, la evidencia del azar y la necesidad de rituales compensatorios (el cuento "¿Desea realizar otra transacción?"). En cambio, las relaciones horizontales –hermanos, parejas, cruces dentro y fuera del amor o el matrimonio– no tienen que ver con el ser sino con el ambiguo tener. Los hombres casados de Birmajer han asumido con cinismo o ingenuidad el gesto de elegir algo, pero de algún modo no renuncian al todo. La posesión (de la mujer) manifiesta una compulsión mayor: la busca de la felicidad. El gesto de narrar –poseer la historia– es otra compulsión. Birmajer elige una historia, pero no renuncia a las demás. Sus cuentos son cajas chinas: alguien que cuenta lo que vive y después oye el sentido de lo que vivió; o cuenta lo que supone para después contar lo que le cuentan que fue. Ni lo que pasa ni el sentido de lo que pasa son fijables de una vez y para siempre. Las cosas no son lo que parecen y el renovado estupor ante la riqueza de la ambigüedad preside el relato. El mundo es el territorio del azar y las pasiones son soberanas.

De las 17 historias, las mejor acabadas –"El cuadro", "En las alturas", "A cajón cerrado", "Una decisión al respecto", "La gente está viva"– son, más allá de su eficacia, puros y exactos cuentos por naturaleza. Hay una zona central del libro, en cambio, más esquemática, en que Birmajer oscila entre el apunte brillante y la fábula o la alegoría ejemplar. Para el final quedan historias extraordinarias –"El conserje" y el mencionado "¿Desea realizar otra transacción?"– que acumulan sucesos, se exceden, se deforman, se sostienen a duras penas como una valija que contiene lo que tendría que haber llenado tres bolsos holgados. No dudo de que Birmajer argumentaría que no puede evitarlo, que está en su naturaleza: la suya y la de las historias. Después de haber pasado por los desafíos de un autor que se tira sin red, el lector se queda mirando, como en el circo, preguntándose cómo lo hizo. Y sólo puede decirse que lo hizo bien.♣

Al borde



PROPIEDADES DE LA MAGIA
Romilio Ribero
Alción Editora
Córdoba, 1999
68 págs. $10

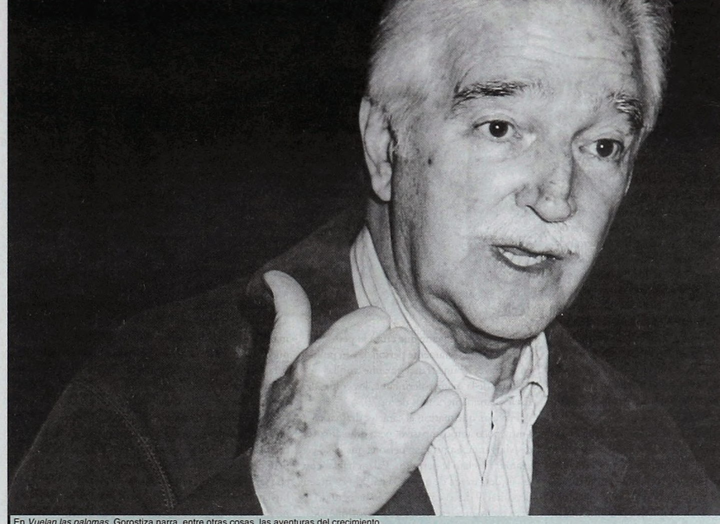
POR JORGE BARON BIZA La localidad de Capilla del Monte, en el norte del Valle de Punilla, Córdoba, está en el límite a partir del cual Argentina empieza a parecerse a América latina. Las montañas se pelan de árboles extranjeros, se les seca la piel; los arbustos se achaparran, las vacas se convierten en chivos. Más allá están las despiadadas salinas. Romilio Ribero nació en Capilla del Monte en 1933 y murió en la ciudad de Córdoba en 1974. Dejó detrás pocos datos, algunos poemas publicados dispersamente durante su vida, y leyendas de bohemia, pobreza y alcohol. Vivió en piezas prestadas, una de ellas en el teatro que hoy se llama Libertador y antes Rivera Indarte, especie de Colón cordobés. Fundó la Tertulia Esdrújula, fuente inagotable de anécdotas.

En provincias, donde todos se conocen, hay que cuidarse de las leyendas, magnificadas por el tiempo y los amigos. Pero los poemas de Ribero merecen perdurar. Se expresa en versos libres, en su mayoría de más de catorce sílabas, sin rima, con una preeminencia de sustantivos coordinados por preposiciones por encima de las adjetivaciones. Recurre a la enumeración propia de las recetas, a una sintaxis en la que la polisíndeton de las conjunciones (que frecuentemente encabezan versos) enlaza frases que no tienen ninguna relación semántica, dándole al poema un viento de letanía loca y áspera, de arcaica queja de las sustancias elementales: un verso, un elemento. Por momentos, se percibe un relato del cual el poema no es más que un átomo.

¿Qué enumera *Propiedades de la Magia*? Alimentos de bruja ("arañas de cera, mariposas de sal, piedras de betún"), relaciones que el poeta se llevó a la tumba ("los que fueron castrados por desear a una diosa/ y que conocen otros ámbitos,/ islas como Catay/ donde no hubo guerra."). Con ritmo de recetario, los remedios se suceden para sanaciones de un mundo platónico y trágico a la vez, que existe sólo en su esencia. Estas curaciones profetizadas por la voz son el elemento temporal y dinámico de este libro de cocina áspera y abundantemente salado.

Como en Rulfo, en Ribero no se distingue lo interior de lo exterior, el tiempo no se mueve cronológicamente, entre las palabras se atisban tragedias, pero el poeta no alza su voz en un mundo muerto, sino que, por encanto de la receta, remite a resurrecciones y curaciones que manan directamente de sus versos.♣

La vida entera



En *Vuelan las palomas*, Gorostiza narra, entre otras cosas, las aventuras del crecimiento.



VUELAN LAS PALOMAS
Carlos Gorostiza
Planeta
Buenos Aires, 1999
270 págs. $ 17

POR ALBERTO LAISECA En esta novela, entre otras cosas, se narran las aventuras del crecimiento. Lo que le cuesta a un niño abandonar a "Nacho", su apelativo infantil, y llegar a ser "Ignacio". Hacerse digno de este último nombre, que ostenta como una bandera. Nacho (Ignacio) se ha criado en un conventillo. Allí sus mejores amigos (aunque éstos todavía no lo saben) son ideológicamente paradigmáticos. Todos ellos, a medida que pasen los años, y como el legendario conde de Montecristo encerrado en la torre del castillo de If, se liberarán, pero para caer en cosas más pesadas. Nunca podrán evadirse por completo de su pasado. La brutal opresión que debieron padecer (cada uno la suya) hará que forzosamente tomen por caminos drásticos. El Pata, por ejemplo, tiene un padre borracho que suele encadenarlo para que no escape a hacer de las suyas. Nacho-Ignacio lo admira. Sin embargo el Pata ve a sus amigos del conventillo como futuros "giles laburadores" (para usar la expresión del lunfardo). En cierta ocasión Ignacio sueña que el Pata se burla de ellos: él asalta, en tanto que sus compañeros siguen, de alguna manera, haciendo buena letra. El sueño se cumple pues el Pata, efectivamente, toma por el camino de la delincuencia.

Otros amigos entrañables son el Rusito y el Negrito Casares. Les llueven las agresiones raciales: uno por judío y otro por ser moreno. Ignacio está al lado de ellos en distintas escaramuzas, hasta que una tarde memorable entran en guerra total contra dos grandotes. Nuestros amigos terminan felices, pero cubiertos de sangre (no sabemos muy bien si propia o ajena, pero es sangre al fin y eso es lo que importa). Son ahora los Tres Mosqueteros y el pacto se consuma.

El Rusito es un soñador y vive aventuras imaginarias (o bien disfruta de las que tienen los otros). Parece que no se lo puede tomar en serio: es un pobre pibe perdido en la noche. Sin embargo el chico tiene una exigencia interior de heroísmo mucho más fuerte y real de lo que los demás suponen. Es esta exigencia la que lo obliga a ir a una guerra bien verdadera, que nada tiene que ver con los libros de Alejandro Dumas. Va al terrible encuentro con su destino.

El Negrito Casares (así como su hermano Obdulio, el boxeador, la promesa del conventillo) es tragado por el *underground* que la sociedad le prepara, por la confusión y el ruido de Buenos Aires. Escapar del castillo de If (conventillo) no es tan fácil.

Otra cosa importante en la novela son las mujeres. Mejor dicho: ellas ocupan un lugar principalísimo en el crecimiento. Desde las tentaciones a que Ignacio es sometido por Sarita, la hermana del Rusito, que como "chica práctica" exige de los hombres que tengan profesión de abogado, médico e ingeniero (nada de sueños) hasta Felicia, mucho mayor que él, quien le abre las puertas de la iniciación. También tenemos féminas raras y hasta alguna resulta chiflada por completo. En su viaje a Europa Ignacio conoce a una tal Laura que baila y baila sobre cubierta con un tipo. Han hecho un pacto: el primero que se canse de bailar se suicida. El caballero pierde y se tira al océano. El buque los conduce a la España de la República, donde ya empiezan a asomar los nubarrones de la Guerra Civil. Laura, que juega secretamente a la Mata Hari del subdesarrollo, termina siendo una de sus dulces noviecitas. En fin: esas cosas pasan y no se lo puede acusar. Ya en Argentina había tenido una horrible desilusión con la Porota, chica muy tetona pero con un grave defecto oculto: era tan mercenaria como Sarita. Ignacio deberá caminar mucho antes de hallar a su verdadero amor. Un personaje delicioso, como un leit motiv oculto, es "El Luchador de la Crisis", un semicroto que anda con su carrito por las calles de Buenos Aires, haciendo changas como puede. Dura años sin morirse de hambre, ni él ni su flaquísimo caballo. Lo de "El Luchador..." era un cartel que él había puesto, como suprema ironía, en su vehículo. Tiene importancia señalarlo porque es como un D'Artagnan solitario.

Los anarquistas campean a lo largo de toda la novela. Influyen mucho sobre las actitudes de Ignacio. El muchacho debe hacer la colimba en épocas de Uriburu. Lo obligan a hacer algo incorrecto y deserta. Tira su bayoneta al Río de la Plata. Suprema ironía del destino (o símbolo, si se quiere), cuando se ofrece en España de voluntario para pelear del lado de los republicanos, además de uniforme le dan una bayoneta muy parecida a la que tiró.♣

NOTICIAS DEL MUNDO



◈ El escritor chileno Jorge Edwards resultó ser el ganador del premio Cervantes de Literatura 1999. De acuerdo con el jurado, el nombre de Edwards se impuso al de sus colegas Francisco Umbral, Alfredo Bryce Echenique, Mario Benedetti, Augusto Monterroso, Alvaro Mutis y Juan Goytisolo, que figuraron hasta último momento en la lista de posibles ganadores. Algunas novelas de Edwards son *Persona non grata*, *El peso de la noche*, *El anfitrión* y *El origen del mundo*.

◈ Todos los escritores hispanos están invitados a participar del Segundo Encuentro Virtual de Escritores en Lengua Española con ponencias de 48 líneas (16 palabras por línea) que reflejen el punto de vista de sus autores acerca de las letras y su función en la red. El "encuentro" comenzó el 21 de diciembre pasado y cerrará el 21 de marzo del 2000 (transmisión vía Internet a las 18, GMT) y tiene como objetivo promover la unión entre los escritores en el mundo virtual y fomentar el arte literario en la red. Los interesados en obtener mayor información pueden visitar **www.escritores.cl/encuentro/virtual.htm**.

◈ En una encuesta realizada entre autores, editores y críticos españoles, el escritor Jorge Luis Borges y la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo resultaron el escritor y el libro del siglo. Cientos de autores y miles de obras de más de una veintena de países de habla hispana dieron para muchas opiniones, pero Borges y Rulfo fueron los nombres más repetidos, según los encuestadores. Borges, por la singularidad y asombrosa calidad de su obra, y *Pedro Páramo*, porque es una novela perfecta.

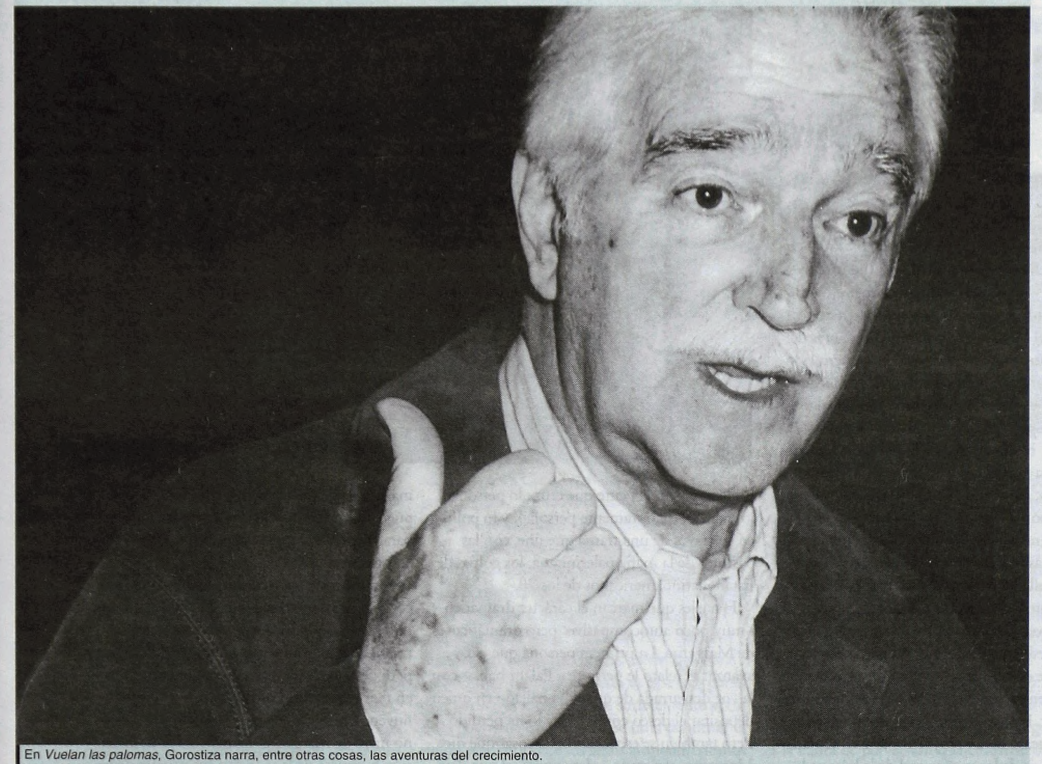
◈ Gallimard ha publicado en su colección de poesía "de bolsillo" *Versos de circunstancia*, un volumen que recopila los versos "ligeros" escritos por Stéphane Mallarmé (1842-1898) en postales, cartas o dedicatorias de libros.

◈ A partir del 29 de marzo se celebrará en Bolonia la Feria del Libro Infanto-juvenil (¡horror de horrores!). Los organizadores esperan beneficiarse, en esta edición, con el caudal de turistas que visitarán la designada capital de la cultura europea del 2000.

La vida entera







En *Vuelan las palomas*, Gorostiza narra, entre otras cosas, las aventuras del crecimiento.



VUELAN LAS PALOMAS
Carlos Gorostiza
Planeta
Buenos Aires, 1999
270 págs. $ 17

POR ALBERTO LAISECA En esta novela, entre otras cosas, se narran las aventuras del crecimiento. Lo que le cuesta a un niño abandonar a "Nacho", su apelativo infantil, y llegar a ser "Ignacio". Hacerse digno de este último nombre, que ostenta como una bandera. Nacho (Ignacio) se ha criado en un conventillo. Allí sus mejores amigos (aunque éstos todavía no lo saben) son ideológicamente paradigmáticos. Todos ellos, a medida que pasen los años, y como el legendario conde de Montecristo encerrado en la torre del castillo de If, se liberarán, pero para caer en cosas más pesadas. Nunca podrán evadirse por completo de su pasado. La brutal opresión que debieron padecer (cada uno la suya) hará que forzosamente tomen por caminos drásticos. El Pata, por ejemplo, tiene un padre borracho que suele encadenarlo para que no escape a hacer de las suyas. Nacho-Ignacio lo admira. Sin embargo el Pata ve a sus amigos del conventillo como futuros "giles laburadores" (para usar la expresión del lunfardo). En cierta ocasión Ignacio sueña que el Pata se burla de ellos: él asalta, en tanto que sus compañeros siguen, de alguna manera, haciendo buena letra. El sueño se cumple pues el Pata, efectivamente, toma por el camino de la delincuencia.

Otros amigos entrañables son el Rusito y el Negrito Casares. Les llueven las agresiones raciales: uno por judío y otro por ser moreno. Ignacio está al lado de ellos en distintas escaramuzas, hasta que una tarde memorable entran en guerra total contra dos grandotes. Nuestros amigos terminan felices, pero cubiertos de sangre (no sabemos muy bien si propia o ajena, pero es sangre al fin y eso es lo que importa). Son ahora los Tres Mosqueteros y el pacto se consuma.

El Rusito es un soñador y vive aventuras imaginarias (o bien disfruta de las que tienen los otros). Parece que no se lo puede tomar en serio: es un pobre pibe perdido en la noche. Sin embargo el chico tiene una exigencia interior de heroísmo mucho más fuerte y real de lo que los demás suponen. Es esta exigencia la que lo obliga a ir a una guerra bien verdadera, que nada tiene que ver con los libros de Alejandro Dumas. Va al terrible encuentro con su destino.

El Negrito Casares (así como su hermano Obdulio, el boxeador, la promesa del conventillo) es tragado por el *underground* que la sociedad le prepara, por la confusión y el ruido de Buenos Aires. Escapar del castillo de If (conventillo) no es tan fácil.

Otra cosa importante en la novela son las mujeres. Mejor dicho: ellas ocupan un lugar principalísimo en el crecimiento. Desde las tentaciones a que Ignacio es sometido por Sarita, la hermana del Rusito, que como "chica práctica" exige de los hombres que tengan profesión de abogado, médico e ingeniero (nada de sueños) hasta Felicia, mucho mayor que él, quien le abre las puertas de la iniciación. También tenemos féminas raras y hasta alguna resulta chiflada por completo. En su viaje a Europa Ignacio conoce a una tal Laura que baila y baila sobre cubierta con un tipo. Han hecho un pacto: el primero que se canse de bailar se suicida. El caballero pierde y se tira al océano. El buque los conduce a la España de la República, donde ya empiezan a asomar los nubarrones de la Guerra Civil. Laura, que juega secretamente a la Mata Hari del subdesarrollo, termina siendo una de sus dulces noviecitas. En fin: esas cosas pasan y no se lo puede acusar. Ya en Argentina había tenido una horrible desilusión con la Porota, chica muy tetona pero con un grave defecto oculto: era tan mercenaria como Sarita. Ignacio deberá caminar mucho antes de hallar a su verdadero amor. Un personaje delicioso, como un leit motiv oculto, es "El Luchador de la Crisis", un semicroto que anda con su carrito por las calles de Buenos Aires, haciendo changas como puede. Dura años sin morirse de hambre, ni él ni su flaquísimo caballo. Lo de "El Luchador..." era un cartel que él había puesto, como suprema ironía, en su vehículo. Tiene importancia señalarlo porque es como un D'Artagnan solitario.

Los anarquistas campean a lo largo de toda la novela. Influyen mucho sobre las actitudes de Ignacio. El muchacho debe hacer la colimba en épocas de Uriburu. Lo obligan a hacer algo incorrecto y deserta. Tira su bayoneta al Río de la Plata. Suprema ironía del destino (o símbolo, si se quiere), cuando se ofrece en España de voluntario para pelear del lado de los republicanos, además de uniforme le dan una bayoneta muy parecida a la que tiró.♣



◈ El escritor chileno Jorge Edwards resultó ser el ganador del premio Cervantes de Literatura 1999. De acuerdo con el jurado, el nombre de Edwards se impuso al de sus colegas Francisco Umbral, Alfredo Bryce Echenique, Mario Benedetti, Augusto Monterroso, Alvaro Mutis y Juan Goytisolo, que figuraron hasta último momento en la lista de posibles ganadores. Algunas novelas de Edwards son *Persona non grata*, *El peso de la noche*, *El anfitrión* y *El origen del mundo*.

◈ Todos los escritores hispanos están invitados a participar del Segundo Encuentro Virtual de Escritores en Lengua Española con ponencias de 48 líneas (16 palabras por línea) que reflejen el punto de vista de sus autores acerca de las letras y su función en la red. El "encuentro" comenzó el 21 de diciembre pasado y cerrará el 21 de marzo del 2000 (transmisión vía Internet a las 18, GMT) y tiene como objetivo promover la unión entre los escritores en el mundo virtual y fomentar el arte literario en la red. Los interesados en obtener mayor información pueden visitar **www.escritores.cl/encuentro/virtual.htm**.

◈ En una encuesta realizada entre autores, editores y críticos españoles, el escritor Jorge Luis Borges y la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo resultaron el escritor y el libro del siglo. Cientos de autores y miles de obras de más de una veintena de países de habla hispana dieron para muchas opiniones, pero Borges y Rulfo fueron los nombres más repetidos, según los encuestadores. Borges, por la singularidad y asombrosa calidad de su obra, y *Pedro Páramo*, porque es una novela perfecta.

◈ Gallimard ha publicado en su colección de poesía "de bolsillo" *Versos de circunstancia*, un volumen que recopila los versos "ligeros" escritos por Stéphane Mallarmé (1842-1898) en postales, cartas o dedicatorias de libros.

◈ A partir del 29 de marzo se celebrará en Bolonia la Feria del Libro Infanto-juvenil (¡horror de horrores!). Los organizadores esperan beneficiarse, en esta edición, con el caudal de turistas que visitarán la designada capital de la cultura europea del 2000.



BOCA DE URNA



Los libros más vendidos de la semana en Antigua Librería Tomás Pardo

Ficción

1. Alexandros
Valerio Manfredi
(Grijalbo, $ 12)

2. El alquimista
Paulo Coelho
(Planeta, $ 14)

3. El caballero de la armadura oxidada
Robert Fisher
(Obelisco, $ 9)

4. El juramento
Wilbur Smith
(Emecé, $ 20)

5. Nuestra Señora de la Soledad
Marcela Serrano
(Alfaguara, $ 16)

6. Corazones en la Atlántida
Stephen King
(Plaza Janés, $ 18)

7. Pasiones
Rosa Montero
(Alfaguara, $ 18)

8. Memorias de una geisha
Arthur Golden
(Alfaguara, $ 20)

9. Agata Galiffi, la flor de la mafia
Esther Goris
(Sudamericana, $ 20)

10. Recuentos para Demián
Jorge Bucay
(Nuevo Extremo, $ 16)

No ficción

1. Menem, la vida privada
Olga Wornat
(Planeta, $ 20)

2. Los nietos nos miran
Juana Rottemberg
(Galerna, $ 14)

3. Don Alfredo
Miguel Bonasso
(Planeta, $ 20)

4. La tragedia educativa
Guillermo Etcheverry
(Fondo de Cultura Económica, $ 15)

5. De la autoestima al egoísmo
Jorge Bucay
(Nuevo Extremo, $ 17)

6. Mujeres de 50
Daniela Di Segni e Hilda Levy
(Sudamericana, $ 13)

7. La Virgen
Víctor Sueiro
(Atlántida, $ 17)

8. Las grandes preguntas
Jaime Barylko
(Planeta, $ 18)

9. Universos de mi tiempo
Carlos Menem
(Sudamericana, $ 16)

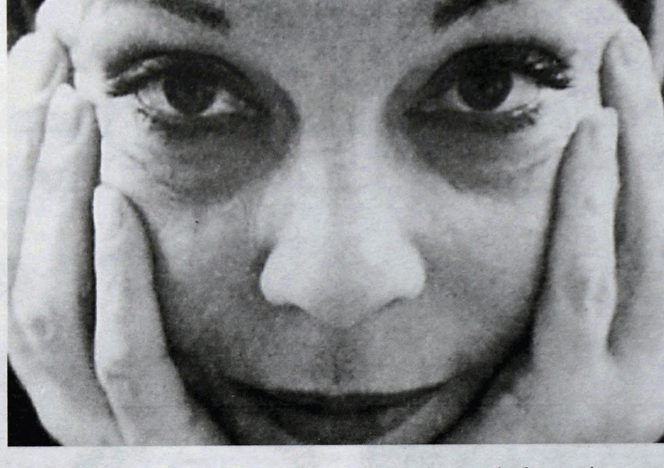
10. Un poblador en las pampas
Richard Seymour
(Impresos, $ 29)

¿Por qué se venden estos libros?
"*El alquimista* y *El caballero de la armadura oxidada* son libros de autoayuda que siguen vendiéndose dentro de los de no ficción; *Los nietos nos miran* se vende mucho porque ilumina la relación entre abuelas y nietos", dice Sonia Corolenco, encargada de Tomás Pardo.

Las flores del jardín de nuestra casa



FALSA CARTA A LUCIANO SOBRE LA MAFIA
Victoria Palant
De la Flor
Buenos Aires, 1999
176 págs. $ 12



POR SANDRA RUSSO "Me pregunto a veces cómo hace mi memoria para no morir de pena cuando los recuerdo", dice Margarita, la protagonista de *Falsa carta a Luciano sobre la mafia*, refiriéndose a los balcones de Piazza Navona y a sus malvones, que había mirado maravillada junto a Luciano, otro argentino partido al medio, en un tiempo ido, antes del abandono amoroso. Y sigue: "No quiero la locura y tampoco quiero la muerte, pero algo de ellas hay en mí que me seduce, porque algo en mí les responde y se entrega cuando los recuerdo". Hacia el final de la novela, Margarita repite, en la falsa carta a Luciano, la misma sospecha, convertida en una clave disimulada apenas por el remate de la frase. No quiere la locura y no quiere la muerte, y sin embargo algo de ellas hay en ella que la seduce, porque algo en ella les responde y se entrega "cuando te nombro", le escribe a Luciano.

La novela de Victoria Palant, periodista y escritora residente desde hace muchos años en Roma, se construye sobre dos universos que un par de generaciones argentinas no pudieron reconciliar. El de la desilusión política, signada por el fracaso de un proyecto y la atormentada impotencia de los sueños, y el de la búsqueda de un parnaso personal, íntimo, existencial, que colmara o al menos calmara la certeza de estar solo/a en el mundo. La caza del placer y su hermano mayor, el amor, fue tratada pudorosa y hasta vergonzosamente por las generaciones combativas que no tenían por meta la propia felicidad sino la de todo el pueblo. Aquella máxima del revolucionario francés Saint Just que alguna vez reivindicó Manuel Scorza –"la revolución sólo debe detenerse en la felicidad"– quedó pendiente para la próxima.

A propósito –y ése es acaso uno de sus mayores méritos–, Palant se lanza, en la novela, a un lamento inteligente que cruza lo personal, lo más devastadoramente personal, y lo político –a través de una trama que une, con las costuras de la mafia palermitana, los golpes de Estado latinoamericanos de los 70.

Hay ejes que marcan el carácter dramático –muy poco autocompasivo, pero dramático– de Margarita. La primera persona que hace avanzar el relato le permite a Palant hablar con la voz desgarrada de quien ha hallado en quien depositar el deseo completo, y lo ha perdido. Pero también se escuchan otras cosas que dice Margarita: el tiempo –el que pasó, el que dejó su marca, el que no termina de pasar, el que pasa sin que pase nada, el de la comunión con Otro, el del vacío del Otro– es un problema, y la memoria –de cada uno de esos tiempos– también. Ha sucedido algo en su vida (la desaparición de Lorenzo) que la ha matado y la ha obligado a volver a nacer. Los duelos no resueltos pueden llevar a confusión: ella cree que "ser feliz es haber olvidado, y el olvido, se sabe, es matar por segunda vez a los mismos muertos". Se refugia entonces en otra idea que también reconoce perversa, pero que no puede evitar: "... cambiar la propia vida, cambiarla de manera evidente, cambiarla en modo que se pueda decir 'hasta' y 'desde', preposiciones separadas por una ausencia que así se convierte en presencia".

Abundan en *Falsa carta*... detalles domésticos, escenas contadas desde el lado de adentro, desfiles de ciudades, recuerdos recientes que tratan de tapar otros más antiguos y dolorosos, pero que no pueden evitar convertirse a su vez en más recuerdos. Los personajes de Palant huyen. Margarita huye de su memoria. Luciano huye de Margarita. Danièle huye de la versión burguesa de la vida con sus rituales de velas, panes y flores. Los tres se encuentran, finalmente, enredados en cartas falsas o verdaderas, sinceras o mentirosas, puras o perversas, en las que lo real se funde con lo imaginario: otra manera de huir.

La de Margarita es una voz incompleta porque emana de alguien que se anuncia incompleto. No por azar. Alguien o algo (¿la mafia, los militares, la P2?) ha asestado una larga e interminable cuchillada sobre esa voz, que se multiplica en la novela, y en italiano o en francés o en español lucha con valentía por reconstruirse.♣

Palabras de amor



ENERO
Delfina Muschietti
La Marca
Buenos Aires, 1999
64 págs. $ 10

POR VANNA ANDREINI *Enero* es un libro de amor, un libro escrito para definir/ encontrar el amor y el otro, un libro que la afilia a Alfonsina Storni y a Pier Paolo Pasolini, los objetos de sus lecturas más apasionadas. Un libro de amor que, como un tejido de luces y sensaciones, se pregunta por el otro, por ese otro que, en el amor, es uno y es otro, trata de atraparlo y en ese movimiento se constituye. Luces y sensaciones que dependen del amado, de sus movimientos, de sus posiciones, porque los cuerpos producen luz, la refractan, la absorben y allí está la poeta para verla: "la luz de lo que se ama", dice Muschietti, "se posa/ en el marco de la puerta/ y permanece/ luz indiscriminada/ mata sin saber/ la violencia de lo bello".

Estas variaciones y movimientos de los cuerpos no son aéreos sino materiales, porque tienen existencia en las palabras, porque producen juegos y reflejos. Y si el otro se define como las diversas formas de luz que produce y por lo tanto de las relaciones que genera, "fuego en la mecedora/ de la noche", también se lo piensa como desierto. El desierto es el paisaje del amado, la forma que Muschietti vuelve a inventar para nombrar el objeto de deseo, para darle cuerpo. El desierto funciona como el cuerpo del otro, una geografía cambiante, infinita, oscura pero cálida y a la cual se tiende porque "el cuerpo se perturba/ si piensa el frío/ tan cercano", "Se cierra para sí/ para ella" afirma el poema.

Entonces, el desierto es definido cada vez, pero siempre en función de su carácter fundante: la extensión, la ausencia de límites visibles, la imposibilidad de recordar dónde se estuvo porque cambia. Así, ahora es "esa vastedad del que no está", "es el pecho esa vasta extensión desolada", la piel oscura del otro extendida en el paisaje, es el silencio del paisaje llamándola, "es el borde de sus labios/ infinito de llanura (que ella) pierde cada vez", es un lugar donde siempre se es extranjero, es un sueño, un sueño de luz o de oscuridad. "Un sueño incumplido/ el Sahara/ la eterna promesa". La promesa de agua para saciar la sed, la promesa de encontrar un paisaje, un otro, donde diluirse (hacerse parte del agua), donde ser uno con el otro. Pero "como pensar el movimiento/ en el río que fluye/ detenido en su superficie/ centelleante". Y entonces el yo, la voz poética, como en un thriller, ve su cara reflejada en el agua, bajo sospecha. Algo está fuera de lugar, a la deriva de aquel que arma y desarma. Quizás la fantasía narcótica del sol, de la cultura, haya producido la alucinación histórica de esta posibilidad, pero el otro tiene "su cabeza recostada/ en la orilla de un sueño infinito". La muerte es la única promesa que el agua trae. *El extranjero* de Camus nos asalta mientras leemos los poemas de este tercer libro de poemas de Delfina Muschietti, coordinadora del ciclo "La voz del Erizo" en el Centro Cultural Ricardo Rojas y directora de la colección del mismo título en la que *Enero* se incluye.

Al final del libro se encuentra uno de los otros poéticos de la autora, Arthur Rimbaud, del que se citan las cartas escritas desde el desierto, desde el extranjero. Huir del frío, huir de la madre, de "esa doble sombra de mujer". "No soy yo/ la sombra del cuerpo de ella". Abandonar el lugar simbólico asignado por una serie de figuras estructurantes: "Salirse de madre/ Dejar de ser pobrecita/ decir antes no".

Historias periféricas



CUENTOS COMPLETOS Y UNO MÁS
Luisa Valenzuela
Alfaguara
Buenos Aires, 1999
576 págs. $ 29



POR ARIEL SCHETTINI Luisa Valenzuela quizás sea la única escritora argentina que merezca el apelativo de escritora latinoamericana. Hay en sus textos una respiración que no puede ser imaginada más que a partir de una cantidad de rasgos que construyen o desarman una identidad regional.

Desde la década del setenta, sus cuentos y novelas tratan de asir, con mayor o menor fortuna, los avatares de la historia y la perplejidad que suscitan. La obra de Valenzuela mira esa identidad como una unidad que se fragmenta en los lugares clásicos de la latinoamericanidad (los hombres contra las mujeres en una sociedad machista, los ricos y los pobres, o la historia política que se vuelve literatura para confirmar el vínculo fantástico y desmesurado entre el hombre y el paisaje).

Además, Luisa Valenzuela sabe como nadie reproducir el tono y la voz de señora latinoamericana de Barrio Norte, que está de vuelta de todo y a quien los viajes le proporcionan la cuota necesaria de aventura (eventualmente en Punta del Este, en Nueva York o en Venecia), y los varones (el mundo de los varones, la puerilidad de los varones) el sentido de riesgo moderado. Muchos de sus personajes son fragmentos de la vida de esa señora que se atreve a decir "che" y que sabe, como otras mujeres, que parte de la lucha por un lugar social se inicia repudiando la clase y la ideología nacional de clase que la formó. Pero el desencanto que le provoca su incómodo lugar subalterno de mujer, y las desilusiones carcelarias por el dominio sexual, la llevan a impugnar todas las alianzas que los intelectuales formados en la idea de la cultura como privilegio y atributo de distinción hizo con el autoritarismo.

Esa ecuación la convierte en un producto legible en el mundo –en Estados Unidos sobre todo, donde muchísimos trabajos de investigación la leen en el contexto del autoritarismo aristocrático y patriarcal del Cono Sur–, que se desarrolla a partir de un lugar de consciente y notable marginalidad. En ese sentido su trabajo es impensable sin algunas voces que la anteceden: Beatriz Guido, Silvina Ocampo y su propia madre, Luisa Mercedes Levinson. En esa estela se inscriben sus novelas y cuentos.

El mundo narrativo de Valenzuela está lleno de relatos fantásticos y folklóricos recreados desde la mirada de una mujer: "Caperucita Roja" se convierte en una conspiración intergeneracional contra las fauces de un lobo desconcertado. Las hadas son brujas: saben que para los hombres el único misterio es el sexo y para ellas conservar ese secreto es simplemente parte de la guerra de los géneros. Se trata de tomar el rígido estereotipo de los sexos latinoamericanos e imprimir sobre ellos un debate de resistencia "globalizada".

Los modelos de Valenzuela, en ese caso, son evidentes: escribe en contra del machismo consagrado en nuestra literatura: Cortázar o Neruda; o se ríe del lugar inmóvil a la que se condena a la mujer: Macedonio Fernández, Bioy Casares o el tango. Para ello, usa las armas más inmediatas que otorga la literatura para impugnar el poder: la crueldad y el humor.

En "El protector de Tempestades" dos mujeres tienen dos relatos eróticos para contarse en un bar de Punta del Este. Mientras una puede armar un relato acabado de su éxito, la otra no sabe cómo intervenir mientras recuerda su propio intento fallido. Ahí todos los hombres son enemigos: los mozos del bar que escuchan y las desprecian, los objetos de sus avances, los maridos, etc.

Los cuentos de Luisa Valenzuela ocurren en un circuito reconocible por la clase media y el tono coloquial y "canchero" con el que hablan los personajes permite que por el interior de ese realismo –a veces decadente, a veces patético– también aparezcan la magia y lo enigmático de las palabras más comunes, el asombro frente a la trivialidad o el poder oculto en los objetos fetichizados por el uso.

Las tramas policiales tampoco son ajenas a la obra de Luisa Valenzuela. Pero acaso lo que más le interese de las posibilidades del género es la cuota de perversión que contiene la relación entre víctima y victimario, el plus de placer que puede obtenerse de la desigualdad de la relación o la paradoja de que la violencia, la venganza y el odio puedan ser formas retorcidas del amor. Y en estos relatos perversos, esas acciones son también parte de la política. De la política entre los géneros o de la relación entre los géneros y la política, o de las relaciones amenazantes entre generaciones, o de la inquietud con uno mismo.

El último relato de esta compilación de más de veinte años de cuentos argentinos es un relato futurista en el que el vértigo de la modernidad sumerge a los personajes en el juego de dobles, la mentira y las formas barrocas del ocultamiento. Es posible que esa forma despareja, insatisfecha y constantemente amenazada de pensar la modernidad en Latinoamérica sea el tema que recorre todo el libro.♣

INFANTILES



Cuando los chicos no saben a qué jugar, la colección Cuentijuegos de Alfaguara propone que lo hagan con la lectura. *Zongos y Borondongos*, el título de uno de los libros de la colección, es además una extraña poesía popular cubana que se transcribe en las primeras páginas. Ni Laura Devetach ni Laura Roldán, autoras del texto, saben qué significa esto de zongos y borondongos e invitan a los pequeños lectores a que lo interpreten como quieran (porque la poesía es indescifrable). Las páginas de *Zongos y Borondongos* fueron pensadas para "chicos modernos" y plantean una serie de lecturas breves, recetas, juegos de palabras, adivinanzas y canciones intercaladas con atractivas ilustraciones –al estilo Miró– de Gustavo Roldán (h). Ideal para esas tardes en que las madres deciden aminorar las dosis de TV, con *Zongos...* en la mano los chicos podrán aprender a hacer asado con choclos, a descifrar enigmas y a contarle al amiguito que tengan cerca nuevas formas de jugar con el gato.

Estrellita Marinera tiene como subtítulo *Una fábula de nuestro tiempo*, y eso es justamente lo que es, porque intenta entrar en la lista de los clásicos infantiles, reafirmando los valores de la vida, el amor, la bondad, la sabiduría y la compasión. La autora de *Como agua para chocolate*, Laura Esquivel, incursiona en la literatura infantil con un libro ideado como un camino para dejar volar la imaginación. Sin despegarse de las características de su obra anterior, las páginas aparecen cargadas de sinsabores, traiciones y una niña llorando por culpa de una cebolla. El relato gira en torno de María y Facundo, quienes vivían en mundos diferentes hasta que una insólita herencia entrelazó sus vidas en una carpa de circo llamada Atracciones Polifemo. Luego de una cantidad de aventuras y desventuras –bastante duras, por cierto– que entrecruzan el mundo circense con el fondo del mar, los protagonistas dejan su tristeza de lado y la historia concluye felizmente. Mención aparte merece el responsable de las ilustraciones, Francisco Meléndez, que logra recrear los paisajes tanto de la vida de circo como la de lo acuático de una manera más que interesante.

LETICIA SPINELLI

Hace dos semanas moría a los 76 años, víctima de un ataque cardíaco, Joseph Heller, el celebrado autor de Trampa 22, *una de las novelas de culto de la literatura norteamericana.*

Primeras líneas, últimas risas

POR RODRIGO FRESAN Difícil precisar lo que pudo haber dicho el escritor norteamericano Joseph Heller cuando, dos domingos atrás, se derrumbó para no levantarse, golpeado por un ataque cardíaco en su casa de East Hampton, en el estado de New York. Joseph Heller había nacido en Coney Island en 1923, tenía 76 años, cinco novelas, dos volúmenes autobiográficos, un curioso ensayo-narrativo y una obra de teatro. Joseph Heller es un gran escritor: no era un estilista exquisito, no revolucionó la historia de la literatura, pero fue un escritor importante en el mismo sentido de que Norman Mailer o Irwin Shaw o Bruce Jay Friedman no son grandes escritores, pero sí escritores importantes: narró su época, la definió como pocos, le dio letra. *Catch-22* –el título de su primera novela, publicada en 1961– pasó a formar parte del imaginario popular y, como el título *Lolita*, trascendió su origen de ficción para instalarse en lo cotidiano. Así, aquello que designaba una absurda cláusula guerrera por la que los pilotos de bombardero durante la Segunda Guerra Mundial perdieran, siempre, la oportunidad de volver a casa, pasó a ser, también, el nombre con el que se designa a cualquiera de esas trampas en las que caemos cualquier día de estos, todos los días.

Lo que sí se sabe de Joseph Heller es cómo empiezan sus libros. Sus luminosas primeras frases sobreviven a lo último que pudo haber dicho a la hora de la oscuridad. En la entrevista de rigor que le hizo George Plimpton para *The Paris Review* en 1974, Heller confesaba que no podía sentarse a escribir hasta no estar seguro de cómo empezaban sus libros. Se le ocurrían siempre a solas y nunca mientras se sentaba a escribir. Se le aparecían paseando el perro o –cábala higiénica– lavándose los dientes. Apuntaba esas palabras iniciáticas en fichas. El disparo de largada, la botella de champagne estrellándose contra el flanco del barco, las aguas bautismales. Así, *Catch-22* –bestial novela fundacional sobre el guerrero enloquecido– explota con un "Fue amor a primera vista. La primera vez que Yossarian vio al capellán se enamoró locamente de él". Así, *Something Happened* (1974) –su mejor libro y una feroz disección del estado de las cosas dentro y fuera de la cabeza de un hombre común– confiesa de entrada que "Me dan escalofríos cuando veo puertas cerradas". Así, *Good as Gold* (1979) –el tránsito ácido de un escritor/profesor de literatura del montón hacia la Casa Blanca– explica que "A Gold le habían pedido varias veces que escribiera sobre la experiencia judía en América. Esto no era estrictamente verdad". Así, *God Knows* (1984) –revisitación del mito ancestral del rey David desde una perspectiva furiosamente contemporánea– rememora que "Abishag la Shunamita lava sus manos, empolva sus brazos, deja caer su túnica y se acerca a mi cama para yacer sobre mi cuerpo". Así, *Closing Time* (1994) –continuación de *Catch-22* y reencuentro con los mismos alucinados de siempre tantos años después– anuncia casi con sentimentalismo que "Cuando las personas de nuestra edad hablan de la guerra no se refieren a Vietnam sino a aquella otra que estalló hace más de medio siglo y casi arrasó al planeta". Su obra de teatro *We Bombed in New Haven* (1967) despega de unas barracas de la Fuerza Aérea; la noficción-reflexiva y anecdótica de *Picture This* (1988) surge del retrato de Aristóteles contemplando el busto de Homero firmado por Rembrandt para contar una historia selectiva de la humanidad; *No Laughing Matter* (1986), sus memorias de enfermo aquejado por el extrañísimo Síndrome GuillainBarré transcurren casi en su totalidad adentro de una cama de hospital y *Now and Then: From Coney Island to Here* (1998) cierra la historia y la obra de Heller remontándose al pasado de su infancia y sus comienzos como escritor. Allí, cerca del final, se lee: "Tengo mucho por lo que sentirme feliz –incluyéndome a mí mismo– y lo estoy. Quise triunfar y lo conseguí". Es cierto, hoy *Catch-22* –que en principio tuvo críticas regulares y se vendió por el boca a boca hasta crecer a novela de culto– no sólo es considerada un clásico moderno norteamericano sino que llevavendidos más de diez millones de ejemplares nada más que en su país. Logro considerable para alguien que hizo del *horror vacui* y del espanto de lo moderno su Gran Tema, casi nada para un ex piloto de guerra y anónimo trabajador en los departamentos de publicidad de *Time*, *Look* y *McCall's* que a la hora de teorizar sobre el oficio del narrador optaba por escaparle a la solemnidad de lo crítico con un "Yo sostengo que los escritores se acercan inconscientemente a aquello que piensan pueden llegar a contar. Tal vez por eso raramente los escritores se sienten cómodos con otros escritores. Hay algo inconfesable que todos sabemos. Nunca sé muy bien lo que he escrito hasta dos o tres meses después de que sale el libro y los lectores me lo cuentan a mí. En realidad no creo que los escritores tengan una idea muy clara acerca de los efectos de su trabajo y creo que ése es uno de los factores que hacen más interesante la ficción".


"Tengo mucho por lo que sentirme feliz –incluyéndome a mí mismo– y lo estoy. Quise triunfar y lo conseguí."

Kurt Vonnegut –amigo, colega y cómplice en la gozosa destrucción a carcajadas del *american way of life*– percibió el Método Heller como el de "un humorista de primera clase que insiste en ocuparse de los temas más frecuentados por el solo placer de ver cómo provoca, intencionalmente, que sus propios chistes se queden paralíticos". Algo de eso hay, la incómoda y a la vez elegante sensación de que uno no tiene que reírse de eso que se está riendo. Tal vez de ahí que en casi todas sus fotos Joseph Heller –su cabeza enmarcada en una leonina melena blanca, su dentadura perfecta y resplandeciente de tanto cepillarla– apareciera riéndose, feliz de la vida, pensando en cómo arruinar el próximo chiste que todos cuentan para convertirlo en algo definitivamente importante y suyo; esperando que todos terminen de reírse para, recién entonces, empezar a reírse él. Reírse último y reírse mejor.♣

El sur

Qué lugares eligen los escritores una vez traspuesto el umbral de su casa. Contesta Matilde Sánchez, autora de *La canción de las ciudades*.


FOTO: DANIELA JAVA

POR MATILDE SÁNCHEZ Una de las ventajas de las grandes estaciones es que se puede no verlas. Aunque las argentinas tienen el gigantismo –quiero decir, en tamaño y grandeza– propio de un país que se cree inmenso –más inmenso de lo que ya es–, incluso las moles, por cotidianidad, llegan a pasar inadvertidas. Quien vive al pie de un cerro acaba por no verlo; solo ocasionalmente nos miramos las manos. Yo paso cada día, desde hace quince años, por el frente de Constitución. Alguna vez le oí decir a Bioy Casares que estaba "calcado" de la casa de aguas termales de Aix-les-baines, en la Provenza, sólo que mucho más grande. Esa fachada que veía Bioy tiene lucarnas, mansardas y balaustres –todos esos rasgos ornamentales que se aprenden en las novelas de Balzac–, y el parecido con el edificio de las termas le conviene, dado que en las horas pico es, en verdad, un centro de baños turcos.

A pesar de no siempre verlo, muchas veces lo atravieso, por el placer de un circuito que ofrece fresco en verano y calor en invierno. El gran salón debe traerle recuerdos a todos. En mi caso, los de una Nochebuena, a los doce años, al volver de un campamento en Córdoba. Llegué allí, y mi padre esperaba. Me saludó, dijo *Mira* y vimos una cantidad de ratas monstruosas, ratas-comadrejas, festejando la Navidad en los tirantes (y ese adiós a Mickey fue el fin de la niñez).

El interior de Constitución es majestuoso y desvencijado, bien nuestro. No mereció todavía la recuperación de los patrimonios de arquitectura, y lo puebla la gente real. Contiene otros tantos paisajes interiores, con sus propias reglas y encantos: las ventanillas, las verjas de hierro sólido que recuerdan películas de la posguerra, los andenes y las esperas, las partidas, planes entre paréntesis (hay un cuadro muy hermoso de Marcia Schvartz con una boliviana que mira la tabla de horarios. Y es fácil pasar de esa boliviana de Marcia a la real). Constitución no es sólo la puerta al sur cristalizado por la literatura, la barbarie de la que no es posible volver. Nuestro sur quizás sea el oeste. Los trenes de Constitución van y vienen cada día hacia una periferia que se esfuerza por conservar las incrustaciones de clase media. Quilmes, Temperley, Banfield, cada uno de esos barrios tiene, a su vez, su "barrio nuevo", manzanas construidas en la opulencia módica de los 60, manzanas con los gratos chalets del pequeño sueño industrial, un reino de las pymes, en vías de extinción, adonde voy todos los fines de año, igual que solía entonces.♣